PINACOTECA DE LOS GENIOS

10

Rafael

primera parte

EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay: año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Rafael

primera parte

Monografía, por M. G. Ciardi Dupré

Traducción, por Julio Gómez de la Serna

El juicio del siglo XX, por Julio E. Payró

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

M. G. CIARDI DUPRÉ

Rafael

1

"Nació Rafael en Urbino, ciudad muy conocida en Italia, el año 1483, en un Viernes Santo, a las tres horas de la noche, hijo de Juan de' Santi, pintor no muy excelente, pero hombre de ingenio y apto para orientarle por ese buen camino que a él, por mala fortuna suya, no se le había señalado en su juventud." "Una vez criado, empezó a adiestrarlo en la pintura, viéndolo muy inclinado a tal arte" (Vasari). Rafael debía ser, por entonces, poco mayor de diez años, pues su padre murió el 1º de agosto de 1494 (un año antes había fallecido su madre); la extraordinaria precocidad del niño acredita, sin embargo, esa parte del relato de Vasari. El padre, que era uno de los pintores de la Corte de Urbino y protegido de Juana de Montefeltro, le enseñó, por lo menos, los "buenos principios", llevándolo muy seguido a palacio, mostrándole las pinturas del gran Piero della Francesca y hablándole de un joven y ya prometedor arquitecto que se apellidaba Bramante o bien del célebre pintor Pedro Vannucci, llamado el Perugino. Al encontrarse solo, Rafael se alejó pronto de Urbino, probablemente bajo la tutela de Evangelista di Pian di Meleto, que había sido discípulo de su padre y amigo de la familia, y a quien encontramos junto a Rafael cuando cumple el primer encargo importante del que se tiene noticia. Su verdadero maestro fue, empero, el Perugino, en cuyo taller entró casi en seguida, como lo demuestra su ahora cierta colaboración en la peana del Retablo de Santa María la Nueva, *en Fano (1497). La gran influencia del Perugino sobre Rafael queda atestiguada por las huellas del estilo de aquél en sus primeras obras, ejecutadas todas para Perusa y Città di Castello. Su primera obra probada fue el Retablo conmemorativo del Beato Nicolás de Tolentino, hoy perdido. El contrato, estipulado el 10 de diciembre de 1500, prescribía que Rafael debía ejecutarlo en unión de Evangelista di Pian di Meleto, en Città di Castello. Contaba apenas dieciocho años cuando proyectó la pintura y la estudió en sus detalles (sus diseños pueden verse en el Museo Wicar de Lila). Evangelista di Pian di Meleto se limitó a la simple y parcial ejecución, como lo prueba el fragmento de la parte superior que se halla actualmente en el Museo de Capodimonte, en Nápoles.*

Con esta prueba el artista alcanza de golpe la plenitud de sus propias fuerzas; acepta, ahora ya solo, encargos de diversas ciudades, ejecutándolos a veces casi simultáneamente y en medio de rápidos traslados; no se concede ni un instante de reposo. A fines de 1501 ha concluido el Retablo del Beato Nicolás de Tolentino *y en 1502 inicia* La Coronación de la Virgen *para San Francisco de Perusa (actualmente en la Pinacoteca Vaticana de Roma). En 1503, mientras trabaja aún en esta obra, ejecuta en Città di Castello, para la Iglesia de San Francisco, una Crucifixión (llamada la* Crucifixión Mond, *conservada ahora en la Galería Nacional de Londres), y en 1504, para la misma Iglesia,* Los esponsales de la Virgen *(hoy en la Pinacoteca de Brera, en Milán). Terminada esta pintura, en octubre de ese mismo año se traslada a Florencia con una carta de recomendación de Juana de Montefeltro, porque había oído "celebrar con grandes alabanzas el cartón que Leonardo de Vinci había hecho en la sala del Papa, en Florencia, de un grupo de caballos bellísimos... e igualmente algunos desnudos pintados en competencia con Leonardo por Miguel Ángel Buonarroti, mucho mejores" (Vasari).*

El ritmo de su vida se tornó aún más intenso y llegó a ser febril, aunque la perfección de sus obras, la calma suave y el equilibrio que de éstas emana no lo revelen en modo alguno. Sin abandonar su fiel clientela de Umbria, Rafael quiso conquistarse un nombre en la capital del arte, en Florencia. Viajaba continuamente de Perusa a la Ciudad de la Flor. En la primera terminó en 1505 el Retablo Ansidei *(ahora en la Galería Nacional de Londres), y luego ejecutó para las religiosas de San Antonio el* Retablo Colonna *(actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York),* El Descendimiento, *para Atalanta Baglioni (1507, ahora en la Galería Borghese de Roma) y el fresco* Cristo en la gloria con unos santos, *de San Severo (1507 aprox.). En esos mismos años, entre 1504 y 1508, pinta en Florencia una serie magnífica de cuadros: algunos se cuentan entre sus máximas obras maestras, como* La Virgen Connestabile, La Dama del unicornio, La Virgen del Gran Duque, La Pequeña Virgen Cowper, La Virgen del Belvedere, La Virgen de Orleáns, La Virgen del jilguero, La Bella Jardinera, *los* Retratos de la familia Doni, La Sagrada Familia Canigiani, *etc. En el otoño de 1507 hizo un breve viaje a Urbino, pero en la primavera siguiente volvió de nuevo a Florencia: quizás porque esperaba poder asegurarse los trabajos de la gran sala del Palacio Viejo, interrumpidos definitivamente por Miguel Ángel y por Leonardo. No pudo conseguir que se le encargasen porque marchó a Roma (no sabemos con exactitud cuándo); y allí, en marzo de 1509, le fue asignado un sueldo como pintor áulico. Bajo el pontificado de Julio II (Julián della Rovere), magnífico mecenas de empresas grandiosas, y gran protector de los mayores artistas del Renacimiento, inició su obra sublime: la decoración de las Cámaras (Stanze) Vaticanas. Comenzó por la Cámara de la Firma (Stanza della Segnatura), pintando en ella* La disputa del Santísimo Sacramento,

1 - Retrato de un joven (presunto autorretrato) - Oxford, Museo Ashmole.

La Escuela de Atenas, El Parnaso y Las Virtudes *(1511). Atónita y admirada, la Corte pontificia reconoció en esos frescos no sólo el arte nuevo de la "edad moderna", sino también la sublimación del vivir ciudadano y civilizado, de esas "virtudes" a las cuales la filosofía clásica y la tradición europea han asignado un papel esencial para el logro de la perfección. Por estos motivos, humanistas como Bembo, Navagero, Tebaldeo, Inghirami; literatos exquisitos como Castiglione y el cardenal de Bibbiena, y grandes libelistas como Pedro Aretino, aplaudieron a Rafael, y los nobles señores admiraron la majestad y la excelencia de su pintura. Cada cual quiso tener un testimonio de aquel arte. Así, el gran banquero Agustín Chigi encargó al pintor un fresco —la* Galatea, *1511— para su preciosa villa del Lungotevere de la Lungara, llamada después la Farnesina y, más adelante, le pidió que construyese y decorase su propia tumba. El protonotario apostólico Juan Goritz le encargó, a su vez, el fresco del* Profeta Isaías *(1511) para la Iglesia romana de San Agustín. Y, mientras proseguía la decoración de las Cámaras Vaticanas, pintó retratos de cardenales, de humanistas y de literatos. Entre 1511 y 1514 Rafael ejecutó los frescos de la segunda de dichas Cámaras, la de Heliodoro, realizando su obra maestra, con* La Misa de Bolsena, La liberación de San Pedro y La expulsión de Heliodoro del Templo de Jerusalén. *También se remontan a esos años numerosas pinturas sobre tabla:* La Virgen de Foligno *(1512 aprox.)* y La Virgen de la silla *y retratos, como ese de un purpurado desconocido llamado* El Cardenal *(Madrid, Prado), el del cardenal de* Bibbiena, *el de* Baltasar Castiglione, *etc.*

En el verano de 1514, en la cúspide de la gloria, Rafael multiplicó sus fuerzas para satisfacer los incesantes encargos que, devorado por la ambición, buscaba o no sabía rechazar. El Papa León X (Juan de Médicis), que había sucedido a Julio II, lo favorecía y protegía. Casi todas las empresas artísticas que encaraba ese pontífice estaban a su cargo, y, así, incluso Miguel Ángel, una vez terminada la bóveda de la Capilla Sixtina quedó sin trabajo y prefirió volver a Florencia. El 1º de abril de 1514, Rafael fue nombrado, después de la muerte de Bramante, arquitecto del nuevo edificio de la Basílica de San Pedro (que era el más elevado cargo que en Roma pudiera ambicionar un artista). Una notable actividad como arquitecto acompañó en esos años su obra pictórica: la capilla funeraria de Agustín Chigi en Santa María del Pópolo, el palacio Caffarelli Vidoni, el (destruido) de Branconio dell' Aquila, etc. En 1515 se le encargó la ejecución de los cartones para diez tapices que serían tejidos en Bruselas y que debían decorar las paredes de la Capilla Sixtina: al año siguiente, 1516, los tenía ya preparados (siete de estos cartones, autógrafos, se conservan en el Museo Victoria y Alberto, de Londres). El 27 de agosto de 1516, Rafael fue nombrado Conservador de las Antigüedades Romanas y se le encargó la preparación de un plano topográfico de la Roma antigua. Su actividad pictórica sufrió así un profundo cambio: a partir de entonces, rara vez ejecutaba personalmente las pinturas; en general las proyectaba, confiando después la ejecución a sus "jóvenes" como Julio Romano, Juan Francisco Penni, llamado el Fattore, Juan de Udine, etc. En 1517 quedó terminada la tercera Cámara Vaticana, la del Incendio del Borgo; *en 1518 la* Galería de Psiquis *de la Farnesina, y en 1519 concluyó las* Logias Vaticanas. *Estas empresas pictóricas fueron preparadas por Rafael mediante una admirable serie de diseños, pero su ejecución quedó casi por entero en manos de sus discípulos. A esos mismos años se remontan sus últimas grandes pinturas: la* Santa Cecilia *(Bolonia, Pinacoteca), el cuadro conocido como* El Pasmo de Sicilia *(Madrid, el Prado), el* Retrato de León X *(Florencia, Galería de los Oficios), el* San Miguel *(París, Louvre), y* La Transfiguración *(Roma, Pinacoteca Vaticana).*

Agotado por una vida intensa y ardorosa, Rafael murió el 6 de abril de 1520 "de una fiebre continua y aguda, que hace ocho días lo invadió". Véase como testimonio del desconsuelo que ocasionó esa muerte, la carta de Marco Antonio Michiel a Antonio Marsili, que dice en uno de sus párrafos: "El Viernes Santo por la noche, rayando el sábado, a las tres, murió el gentilísimo y excelentísimo pintor Rafael de Urbino, con universal dolor de todos y, en particular, de los entendidos... y debido a que el palacio del Pontífice ha amenazado ruina en estos días, de tal modo que Su Santidad ha trasladado su alojamiento a las habitaciones de Monseñor de Cibo, hay quienes dicen que no es el peso de los pórticos que se le sobrepusieron el causante de ello, sino que por medio de un prodigio quiso mostrar que le faltaba su decorador". La leyenda comenzaba a florecer en torno de este artista, y ciertas circunstancias parecían confirmar su excepcional grandeza (se descubrió que había nacido y muerto en Viernes Santo; y Vasari hasta fija una misma hora, las tres de la madrugada). Fue sepultado en el Panteón de Roma. Pedro Bembo, el gran humanista que tanto admiraba a Rafael, escribió unas magníficas palabras para su epitafio: "Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci rerum magna parens et moriente mori" (Aquí yace Rafael; por él, cuando vivió, la naturaleza temió ser vencida; ahora que él ha muerto, ella teme también morir). Reyes de Italia le hacen hoy compañía.

La luminosa trayectoria del joven Rafael de Umbria a Florencia

Desde que Longhi estableció, en 1955, una nueva trayectoria juvenil de la actividad artística de Rafael, transfiriendo al año 1505 un grupo de pinturas entre las que se cuentan *La Virgen Connestabile* y *Las tres Gracias* de Chantilly, cuando habían sido siempre consideradas como las primeras obras del artista, la figura de Rafael ha asumido una dimensión más verídica, más humana y, en resumidas cuentas, más grandiosa. En lugar de una tempranísima juventud perfecta e inmaculada a la que seguían retrocesos y caídas, Longhi ha señalado el cauto desarrollo y el paulatino afianzamiento de sus primeras experiencias, que fueron las inspiradas por Piero della Francesca, por el Perugino sobre todo, y un poco también por el Pinturicchio. Tales experiencias nos son reveladas, en efecto, por esas obras que debemos considerar como las primeras conocidas del artista: el estandarte de doble faz con *La Virgen de la Misericordia* y *La Crucifixión* (Città di Castello, Pinacoteca), que Longhi le atribuyó; el fresco que representa a *La Virgen con el Niño*, de su casa paterna de Urbino, y el *Retablo del Beato Nicolás de Tolentino*, hoy perdido a excepción de dos de sus fragmentos (el de Dios Padre en el acto de coronar al Beato, que se encuentra en el Museo de Capodimonte, en Nápoles, y que es obra de Evangelista de Pian di Meleto, y el otro, ejecutado por Rafael, con la cabeza de un ángel, que pertenece a la Pinacoteca Tosio-Martinengo, de Brescia). Al *Retablo del Beato Nicolás de Tolentino* se asemeja mucho en el estilo una pequeña pero admirable tabla de *La Resurrección* que se encuentra ahora en el Museo de San Pablo, en el Brasil, y de esta obra se puede pasar fácilmente a *La Coronación de la Virgen*, de 1502-1503 (Roma, Pinacoteca Vaticana), a *La Crucifixión Mond* de 1503 (Londres, Galería Nacional), a *Los Esponsales de la Virgen*, cuadro fechado en 1504 (Milán, Pinacoteca de Brera), y a algunas pinturas de carácter privado, como *La Virgen Solly* (Berlín, Museo del Estado) o el *Retrato de hombre*, de la Galería Borghese de Roma. El estandarte de Città di Castello aporta la prueba más clara del interés que sentía Rafael por el arte de Piero della Francesca, que proporcionará a Rafael algunos aspectos fundamentales de su estilo: la clara medida de los espacios, la capacidad de alternar sobre la superficie —como sobre un tejido— los llenos con los vacíos, y la intensa luminosidad del claroscuro. Todas las otras obras revelan, en cambio, la gran influencia del Perugino. En *La Coronación de la Virgen*, el esquema compositivo, el movimiento de las figuras, los rostros y los pliegues de los paños corresponden a los de aquél; sin embargo, como observa Burckhardt, Rafael ha sabido dar a la pintura "la dulzura del fervor, la belleza juvenil, el entusiasmo de los antiguos pintores, y una factura celestial, pura, que su maestro no ha alcanzado nunca; además, el dibujo y los paños son incomparablemente más exactos". También *La Crucifixión Mond* "si no tuviera su nombre escrito, nadie la creería obra de Rafael, sino más bien de Piero" [es decir, del Perugino] (Vasari). Pero el suave y tierno modelado de las figuras es "helenizante" (Longhi) y se revela ya orientado hacia esa "pureza ideal de la manera moderna" que el artista mostrará en sus futuras obras florentinas. En sus estupendos *Esponsales de la Virgen*, la calidad del arte de Rafael ha aumentado de tal modo, que ya supera, según Vasari, el estilo de su maestro. La lúcida organización espacial —hay que admirar también el templo "trazado en perspectiva, que es cosa admirable de ver"— distingue, desde entonces, al joven Rafael del Perugino, que en un tiempo había sido un buen perspectivista, pero que desde hacía algunos años se desinteresaba de esos problemas. Además, la materia cromática de esta pintura posee una luminosidad interna tan clara y brillante, que la forma humana adquiere una pureza ideal, digna del clasicismo griego. El Perugino, en cambio, envuelve sus figuras en el claroscuro, como en un velo de humo procedente del exterior. Sin embargo, la deuda de Rafael con el maestro fue grande, puesto que aprendió de él el ritmo compositivo delicadamente fluido y suavemente ondulado que había sido uno de los aspectos típicos del protoclasicismo del Perugino. La fórmula de esta primera fase de Rafael, basada en el perfeccionamiento del arte del Perugino, obtuvo un gran éxito en la Umbria, como lo demuestran los numerosos encargos que allí consiguió el artista.

La gloriosa aventura de Rafael empezó, sin embargo, cuando "impulsado por el amor que siempre sintió por la excelencia del arte" (Vasari), llegó a Florencia hacia fines de 1504. En esta ciudad, el joven pintor "que creía haber hecho bastante, reconoció, llegado a mejor edad, que estaba muy lejos de la verdad"; la fama de maestro, que le había sido adjudicada en provincia, se disipó ante los grandes acontecimientos de la crónica artística florentina de aquellos años. En el otoño de 1504, Miguel Ángel y Leonardo ejecutaban en secreto (fueron conocidos por poquísimos amigos, y tan sólo hacia fines del primer decenio) los dos famosos cartones, perdidos por desgracia, de *La batalla de Cascina* y de *La batalla de Anghiari;* pero habían ejecutado ya, a partir del año 1500, un conjunto de obras que fueron los cimientos del nuevo arte del siglo XVI. Leonardo había pintado la llamada *Santa Ana*, ahora en el Louvre, el cartón con el mismo tema que se encuentra en la Real Academia de Londres, y la *Gioconda;* Miguel Ángel había labrado *La Virgen de Brujas*, el *David* y sus famosos bajorrelieves *(La lucha de los Centauros con los Lapitas*, de la Casa Buonarroti de Florencia, el *Tondo Pitti* del Museo del Bargello, etc.). Había pintado, además, una *Sagrada Familia*, el llamado *Tondo Doni* (Florencia, Galería de los Oficios). Junto a estos grandes hay que recordar también a Fray Bartolomé della Porta, pintor que había recogido prontamente las novedades estilísticas que aquellos señalaban, sirviéndose de ellas para dar plenitud de modelado, unidad cromática y grandiosidad de composición al tenue clasicismo del Perugino. "Otro que se hubiese desalentado —cuenta Vasari— pareciéndole incluso haber perdido el tiempo, no habría hecho nunca, aun cuando fuera de gran ingenio, lo que hizo Rafael...", quien "llegó casi a ser, de maestro, otra vez discípulo, y se esforzó con increíble estudio (en hacer), siendo ya hombre, en pocos meses, lo que habría necesitado (hacer) en esa tierna edad que mejor aprende toda cosa, y en el espacio de muchos años". Fray Bartolomé, Leonardo y Miguel Ángel representaron las experiencias fundamentales que Rafael afrontó sucesivamente para conseguir "la manera moderna" (Vasari), es decir, el nuevo y grandioso arte del siglo XVI. Las obras que él ejecutó en Florencia y también, con intermitencias, en Perusa, durante los cuatro años siguientes, desde fines de 1504 a fines de 1508, atestiguan los excepcionales resultados de sus esfuerzos; ya por entonces, en

efecto, en confrontación con Leonardo y Miguel Ángel, Rafael había establecido esa nueva poética figurativa que se convertiría pronto en el perfecto y sublime "arte clásico" del Renacimiento.

Primeramente se volvió hacia Fray Bartolomé, ya fuera por cierta afinidad de temperamento y de cultura (ambos partían, aunque con diferentes direcciones, del Perugino), ya fuera porque, al comienzo, Rafael podía difícilmente llegar a conocer las nuevas obras de los dos maestros más grandes (Leonardo tenía casi siempre en su taller las obras que ejecutaba; en cuanto a Miguel Ángel, *La Virgen de Brujas* fue llevada a Flandes y las obras menores estaban en casas particulares o en su poder; sólo el *David* fue expuesto a los ojos de todos). Bajo la influencia del fraile realiza, como ha demostrado Longhi, *La Virgen Connestabile* (Leningrado, Ermitage), lo que se comprueba por la sencillez del grupo que se recorta sobre el paisaje con una nueva grandiosidad, por la solución de los ritmos lineales en modulaciones plásticas y por el hecho de que "el sentido que tenía el claroscuro en las formas del Perugino, ese pequeño golfo de aire que, suave y cálido, se las incorporaba y las fundía apenas en sombra, pierde la sabrosa inercia dilecta del maestro umbrio y comienza a abrirse, a respirar" (Ortolani). La clara, sólida y brillante materia pictórica de *La dama del unicornio* (Roma, Galería Borghese) evoca el célebre *Juicio Universal* (Florencia, Museo de San Marcos) de Fray Bartolomé, un fresco que Rafael estudió largamente en los años de su actividad florentina, como lo demuestran el *Retablo Colonna* (Nueva York, Museo Metropolitano) que cierra a comienzos de 1506 esta fase del arte rafaelesco, y, además, el fresco de *La Trinidad con Santos*, de San Severo de Perusa. Finalmente, "a la preciosa mesura flamenca de los pequeños altares de Fray Bartolomé y de [Bernardino de] Mariotto" (Longhi) se unen los admirables cuadros de pequeño formato como *El sueño del caballero* (Londres, Galería Nacional), el *San Jorge* (Washington, Galería Nacional), el díptico formado por el *San Miguel* y por el *San Jorge* (París, Louvre) y *Las tres Gracias* (Chantilly, Museo Condé), que en un tiempo se consideraron las primeras obras del artista, aún adolescente. En estas pinturas, por el contrario, se ve que la influencia de Fray Bartolomé ha liberado a Rafael de los lazos del persuasivo conformismo del Perugino: el relieve de las figuras se ensancha ahora fluidamente, el aliento de la composición se hace mayor, los movimientos se realizan de manera inmediata y decidida y los ademanes y expresiones tienen una mímica variada e intensa. El paisaje, que en el Perugino presenta una serena inmovilidad, se anima con la conciencia de la hora y con la variación de las estaciones. "El frío todavía se derrama desde el cielo de esmalte azul y desde las montañas blancas de nieve; la campiña, de un verde húmedo, es apenas rozada por el primer soplo de la primavera", escribía Venturi a propósito de *La Virgen Connestabile*. En el *San Jorge* del Louvre, la primavera acaba de llegar, revistiendo algunos árboles de tiernas hojas y el manto de la tierra de un verde claro, mientras el cielo se torna blanco por el velo de la niebla. En el *San Jorge* de Washington, los árboles tupidos y frondosos nos indican el avance de esa misma estación.

Los nuevos aspectos estilísticos y las inéditas posibilidades expresivas que aparecen en estas primeras obras florentinas, obedecen, sin embargo, al mismo ideal de belleza que antes había regulado las realizaciones del período en que Rafael imitaba al Perugino. Ese ideal, al que el gran pintor permaneció fiel toda la vida, está basado en las clásicas leyes de la armonía, de la simetría y de la euritmia. Si se examinan todas las obras de Rafael con minuciosa e infinita paciencia, se descubrirá que cada composición está regulada por la precisa relación proporcional de los elementos individuales y según su disposición simétrica con respecto al centro, y que con arreglo a estas leyes está construida también la figura humana y se han equilibrado los movimientos y los ademanes. Véase, para citar al menos un ejemplo, cómo en *Las tres Gracias* de Chantilly "el contorno elíptico, que encierra a las tres imágenes entrelazadas en un leve abrazo, se repite como un eco en el serpenteo del río y en las curvas del llano hasta el horizonte esclarecido por la blanca luz del alba" (Venturi).

La misma ley de perfección resistió las ásperas experiencias, las profundas impresiones y los incesantes cambios que los sucesivos y más directos encuentros con Leonardo y con Miguel Ángel produjeron en Rafael. El tema preferido de las pinturas ejecutadas en Florencia y, en pequeña parte, en Perusa desde fines de 1505 hasta el momento de la partida para Roma fue, casi sin excepciones, el grupo de *La Virgen con el Niño* o el de *La Sagrada Familia:* señal de que el principal problema del artista es ahora de orden predominantemente compositivo y formal, aunque sus obras sigan caracterizándose por una personal y siempre delicadísima nota afectiva. Entre las primeras pinturas que Rafael ejecutó después de su llegada a Florencia se cuentan ciertamente los dos retratos de *Guidobaldo de Montefeltro* y de su esposa *Isabel Gonzaga* (la noble dama que presidía las refinadas reuniones de "El Cortesano", el libro de Baltasar Castiglione, admirablemente traducido al castellano por Juan Boscán) que hoy se encuentran en la Galería de los Oficios de Florencia. Estilísticamente se asemejan al *Retablo Colonna*, pese a su deliberadamente arcaica posición frontal, de claro valor simbólico; además, detrás del de Isabel Gonzaga, aparece el primer fondo de tipo leonardesco que pintó Rafael. Sigue a estos retratos *La Virgen de Terranova* (Berlín, Museos del Estado) que muestra una mayor influencia de Leonardo, ya sea de algunos elementos de la fase juvenil de éste (la composición tomada de Verrocchio) ya sea de los de su fase madura: véanse la forma del rostro de la Virgen y el brillo más concentrado de los "claros" sobre la masa del color, que ahora aparece "oscuro". Sin embargo, en Rafael, la revelación de una influencia extraña significa que él ha resuelto ya el problema de transformarla y de hacerla suya: esto puede aplicarse tanto a *La Virgen de Terranova* como a toda su actividad. En el caso que tratamos vemos que "mientras *La Virgen de las rocas* (de Leonardo), arrodillada, se humilla y se coloca a un lado, atenuando la estabilidad arquitectónica del grupo, la *Virgen de Terranova* se destaca sobre el cielo, y con sus mesurados ademanes coordina en sí todos los elementos del cuadro, respondiendo a la profunda tendencia arquitectónica de Rafael. La *Virgen* de Leonardo tiene sombras como fondo y parece querer perderse en ellas: ésta de Rafael, en cambio,

inmóvil, resplandece en la cuenca luminosa del cielo" (Venturi).

En la famosísima *Virgen del Gran Duque* (Florencia, Palacio Pitti) que "desde el fondo negro avanza, con paso lento, rozada por la luz de una débil sonrisa", la influencia de Leonardo se hace más intensa aún, pero se transforma, en manos de Rafael, en una cadencia más perfecta aún que la del pintor de la Gioconda. *La Virgen del Gran Duque*, por sus pliegues todavía sin desarrollo plástico, por el esquema compositivo que recuerda a *La Virgen Connestabile* e, incluso, por su semejanza con *Las tres Gracias* de Chantilly, encabeza evidentemente un estupendo grupo de pinturas vinculadas a ella por similitudes estilísticas y compositivas, pero que presentan soluciones más variadas y complejas. Estas pinturas (de las cuales sólo mencionaremos las más importantes, siguiendo un presunto orden cronológico) son: *La Sagrada Familia* (Leningrado, Ermitage) y *La Virgen de Orleáns* (Chantilly, Museo Condé), que muestran el mismo tipo de ropajes, arcaicos todavía; y *La Pequeña Virgen Cowper* (Washington, Galería Nacional), cuyos paños, en cambio, girando en pliegues cuya modulación plástica traza fluidamente la pincelada, atestiguan el estudio de una fase más avanzada de la pintura de Leonardo, aquella que está representada por la célebre *Santa Ana* del Louvre.

Con qué interés se ha fijado Rafael en ese famoso cuadro leonardesco, lo demuestran dos obras que aquél le inspiró (y por eso van colocadas inmediatamente después de *La Pequeña Virgen Cowper*) aunque las dos interpretaciones sean profundamente distintas: *La Virgen Esterhazy* (Museo de Budapest), que tiende a desarrollar la compleja urdimbre rítmica determinada por la articulación y la superposición de los movimientos del prototipo de Leonardo, y *La Virgen del Belvedere* (Viena, Museo de Historia del Arte), en la cual el experimento dinámico cede ante la necesidad de que las medidas y las relaciones se vean claramente: "la pirámide en que la Virgen está inscripta, construida conforme a principios de arquitectura pura, y que responde, más que en las anteriores obras de Rafael, a principios de clásica regularidad, se convierte en el centro del mundo. La pirámide, baja en Leonardo para que la sombra la rodee y la aleje de nosotros, surge aquí elevada en la difusa claridad del cielo; detrás, la pradera de felpa rubia decolora un lago" (Venturi). Recordemos que el lago aparece con frecuencia en las pinturas florentinas de Rafael, tomando una forma regular y perfecta y el suave y claro color del cielo: bajo estos aspectos se convierte en un tema ideal del paisaje clásico (y como tal pasará a la tradición, no sólo italiana, sino europea).

Si Rafael tuvo oportunidad de estudiar la *Santa Ana* del Louvre, significaría que pudo entrar prontamente en intimidad con la obra de Leonardo: no tardó, de todos modos, en conocer el célebre cartón con el mismo tema, que hoy se encuentra en la Real Academia de Londres y que fue, al menos a mi parecer y en contra de la opinión tradicional, una de las últimas tareas realizadas por el maestro toscano en Florencia, probablemente junto con *La batalla de Anghiari*. Con esta obra maestra leonardesca se relacionan, en efecto, *La Virgen del jilguero* (Florencia, Galería de los Oficios) y, al comienzo de 1507, *La Bella Jardinera* (París, Louvre), en las cuales, conforme a las novedades estilísticas del cartón mencionado, el movimiento pierde su ritmo ondulado y entrecruzado para reabsorberse en una mayor amplitud de las formas, y la relación entre las figuras y el espacio se hace más monumental. La perfecta concordancia de las medidas, de las superficies y del color lleva, sin embargo, la dilatación de las formas leonardescas a una perfección inmóvil, astral y al mismo tiempo naturalísima.

Estos extraordinarios logros estilísticos de Rafael lo maduraron para su gran encuentro con Miguel Ángel. Tal acontecimiento se verificó seguramente cuando, después de haber ejecutado el fresco bellísimo pero bastante deteriorado de San Severo de Perusa, Agnolo Doni le encargó que pintara su retrato (Florencia, Palacio Pitti). Entrar en casa de aquel noble florentino significaba poder conocer al fin el *tondo* (cuadro redondo, circular), encargado por Doni, de *La Sagrada Familia*, que era el único ensayo pictórico de Miguel Ángel entonces existente, a excepción del cartón de *La batalla de Cascina* que seguía estando celosamente oculto a las miradas curiosas. El momento preciso de este gran encuentro nos lo revela el profundo cambio estilístico que se efectúa entre *La Bella Jardinera* y *El Descendimiento* pintado para Atalanta Baglioni, ambos de 1507, y el hecho de que el *Retrato de Agnolo Doni* no muestre todavía en absoluto estas nuevas impresiones, sino que es un trozo estupendo de pintura todavía límpida e intensa. Como en *La Virgen del jilguero*, la figura de Doni, amplia y dinámica en su postura oblicua, está revestida de un color más oscuro que, contrastando con la luminosa claridad del fondo, actúa de contraluz y le da realce. El retrato de Magdalena, la esposa de Doni, que se encuentra en la misma galería florentina, me parece, en cambio, ligeramente posterior, porque el color está más fundido y acompaña a la forma humana en su redondez y en su expansión plástica en el espacio, imponiéndose a éste majestuosamente. En *El Descendimiento* (entonces en San Francisco de Perusa y ahora en la Galería Borghese de Roma) la piadosa mujer, que arrodillada a la derecha, se dobla para sostener a la Virgen, es una preciosa referencia —la primera— al *Tondo Doni* de Miguel Ángel; otros temas, como el cuerpo de Cristo y los tondos de la predela se relacionan, en cambio, con sus esculturas; de Miguel Ángel derivan, por último, la nueva potencia plástica de Rafael, la articulación de sus escenas mediante temas contrapuestos y superpuestos, y la lucidez esmaltada de la materia cromática, que antes era más blanda. Pero, sobre todo, el ejemplo de Miguel Ángel reveló a nuestro pintor las infinitas posibilidades de la acción histórica. Este retablo de Rafael no es la simple presentación de un grupo de personajes, sino, por primera vez en la tradición occidental, un tema de acción y de historia; no una "Piedad", sino el traslado del Cristo muerto a su tumba. En *El Descendimiento Baglioni* está ya contenida "in nuce" esa pintura de historia que fue el gran descubrimiento de Rafael en sus años romanos. Que la iniciativa de la transformación de sus pinturas en cuadros de historia, realizada por primera vez por Rafael en esta extraordinaria obra, se deba a la influencia de la visión dinámica de Miguel Ángel, está atestiguado con absoluta certeza por el numeroso grupo de dibujos (en Oxford, en el Louvre, etc.) que señalaron la fatigosa génesis del *Descendimiento*. En estos dibujos, el paso de la fórmula estática de la "lamentación", basada en el modelo estilístico de Fray Bartolomé, a la de la acción dramática e histórica, está ligado a la aparición de esos preciosos elementos de la pintura de Miguel Ángel a los que antes hemos aludido. Pero, para poner de relieve la clave personal y absoluta a la cual Rafael supo también esta vez conformar su última experiencia, recordemos que, para Miguel Ángel, la acción tiene un significado muy distinto: representa exclusivamente la carga de energía de la que está dotado su hombre atípico, universal; la historia no le interesa más que cuando penetra en lo profundo de la conciencia. Esta transformación no podrá, tampoco, imputarse a la influencia de Leonardo, pues, aunque *La última Cena* capte el episodio evangélico por primera vez en movimiento, su sentido histórico se disipa, reabsorbido por las sombras inquietas y cortado por los reflejos de luz procedentes de quién sabe dónde.

En cuanto a las otras obras florentinas ligadas estilísticamente con *El Descendimiento Baglioni* tenemos que limitarnos a mencionar las principales; en un probable orden cronológico, ellas son: la *Santa Catalina* (Londres, Galería Nacional), *La Virgen Bridgewater* (Londres, Colección Ellesmere). *La Sagrada Familia Canigiani* (Munich, Pinacoteca Antigua), *La Gran Virgen Cowper* (Washington, Galería Nacional), *La Sagrada Familia y el Cordero* (Madrid, Prado), *La Virgen Tempi* (Munich, Pinacoteca Antigua) y *La Virgen del baldaquín* (Florencia, Palacio Pitti), que fue la única obra ejecutada para los poderes públicos de Florencia y que estaba destinada a la Capilla Dei de la iglesia del Espíritu Santo. Véase por lo menos en detalle *La Sagrada Familia Canigiani:* estupenda pirámide que se yergue, articulándose orgullosamente, sobre el amplio paisaje de montañas que declina en una línea oblicua y transversal hacia el llano; se podrá medir la gran distancia que la separa no sólo de *La Virgen Connestabile* o de *La Virgen del Gran Duque*, sino incluso de *La Bella Jardinera*.

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - La Resurrección (52 x 44 cm - antes en Londres en la colección Kinnaird) - San Pablo, Museo de Bellas Artes - *Esta pintura puede fecharse, según la tesis de Longhi, hacia 1501-1502; en efecto, estilísticamente se asemeja al perdido* Retablo de San Nicolás de Tolentino, *y caracteriza bastante bien la primera fase de la pintura del genial maestro urbinés.*

II - La adoración de los Reyes Magos (27 x 187 cm - detalle) - Roma, Pinacoteca Vaticana - *Esta pequeña narración pertenece a la predela de* La Coronación de la Virgen, *pintada entre 1503 y 1504 para San Francisco de Perusa. A pesar de que la obra, en conjunto, se encuentra todavía dentro de la influencia del Perugino, se asemeja a las obras florentinas.*

III - Los Esponsales de la Virgen (170 x 117 cm - detalle) - Milán, Pinacoteca de Brera - *Este cuadro famosísimo, firmado y fechado en 1504, es la obra maestra de la época que Rafael pasó bajo la influencia de la obra del Perugino. La composición alcanza una sencillez llena de dulzura y la materia cromática, muy luminosa, adquiere un suave realce clásico.*

IV - La visión del caballero (17 x 17 cm) - Londres, Galería Nacional - *Pertenece a ese grupo de pinturas de pequeñas dimensiones fechado por Longhi en 1504-1505. Si la composición esquemática y los rasgos particulares de los personajes evocan al Perugino, la suave fusión de los colores pastosos atestigua claramente la influencia del esfumado leonardesco.*

V - San Jorge y el dragón (32 x 27 cm) - París, Louvre - *Es otra de las obras maestras de la serie de pequeño tamaño, ejecutada por Rafael en los primeros años de su estancia en Florencia. Resulta más evolucionada que la precedente, porque la composición se asienta sobre un complejo juego de contraposiciones y parece estar basada en algún dibujo de Leonardo.*

VI-VII - Retablo de los Ansidei (215 x 148 cm) - Londres, Galería Nacional - *Fue ejecutado en gran parte, según Longhi, antes del traslado de Rafael a Florencia, ocurrido a fines de 1504. Resultan estupendas la luminosidad del ambiente, la composición admirablemente orquestada conforme a relaciones simétricas y armónicas y el suave tono sentimental.*

VIII - La subida al Calvario (23 x 85 cm - detalle) - Londres, Galería Nacional - *Es una parte de la predela del* Retablo Colonna. *La obra, que fue quizás iniciada muy tempranamente, quedó terminada, según Longhi, hacia 1506. Adviértase cómo esta pintura revela, en la realización del amplio paisaje, un dominio más seguro que el del arte florentino de la época.*

IX - La dama del unicornio (65 x 51 cm) - Roma, Galería Borghese - *Es uno de los primeros retratos florentinos de Rafael: el esquema deriva, evidentemente, de la* Gioconda *de Leonardo, pero la claridad de la luz y la delicadeza de las sombras transparentes recuerdan la juvenil y viva adhesión del genial maestro de Urbino al estilo de Piero della Francesca.*

X - El Descendimiento (184 x 176 cm - detalle) - Roma, Galería Borghese - *Es la primera y revolucionaria tentativa de pintar un cuadro histórico que hizo Rafael. Nótese el tono frío y cortante que cristaliza los colores aunque deje intacta la dulzura de los rostros y de los cuerpos, y el paso de las nubes en el cielo, que da la sensación angustiosa del momento.*

XI - La Bella Jardinera (122 x 80 cm) - París, Louvre - *Un examen atento de esta obra nos revelará las sublimes y minuciosas leyes de la composición rafaelesca: la concordancia de los menores ademanes, el árbol que se equilibra con la punta aguda del campanario, las nubes a la derecha y a la izquierda de la cabeza de la Virgen y la solemne figura humana.*

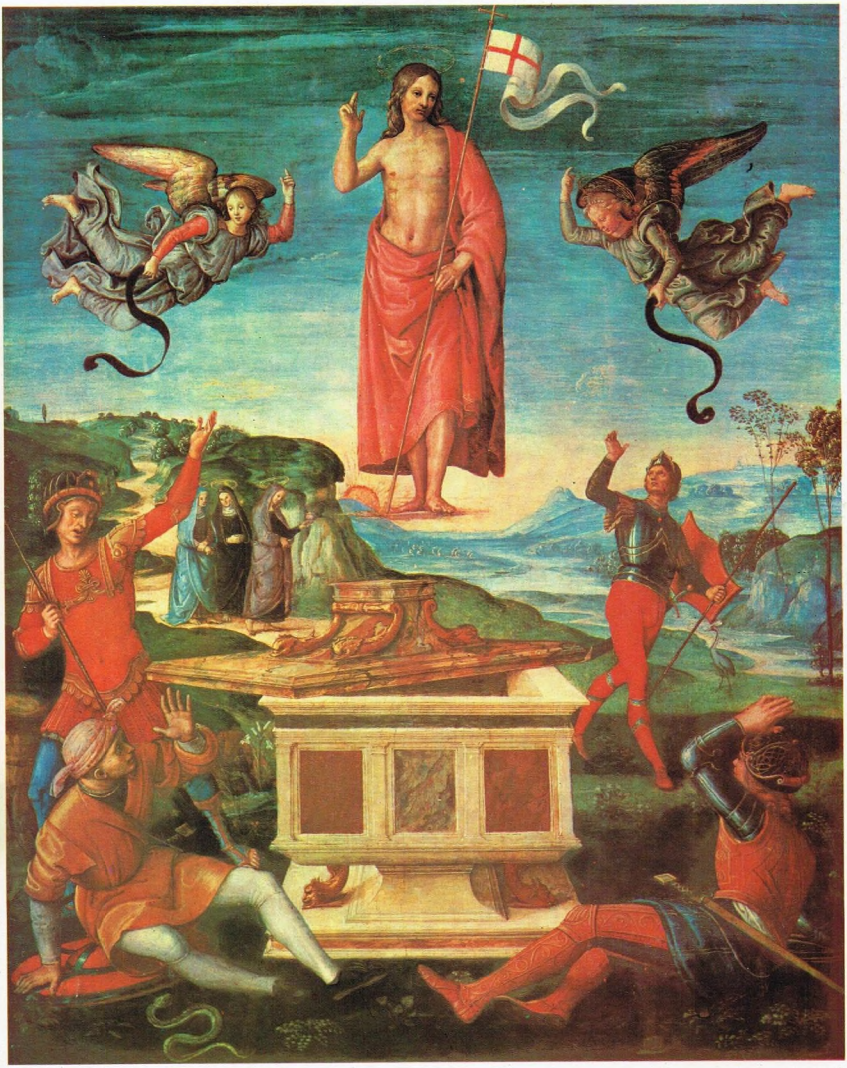
XII - La Virgen del Gran Duque (84 x 55 cm) - Florencia, Palacio Pitti - *Es la primera de las obras maestras de esa fase del arte de Rafael que estuvo bajo la influencia cada vez mayor de Leonardo. Admírese, sin embargo, la estupenda capacidad compositiva que logra extraer de la inmóvil sencillez de este esquema exquisitas modulaciones rítmicas.*

XIII - Retrato de Ágnolo Doni (63 x 45 cm) - Florencia, Palacio Pitti - *Este retrato representa, junto a los de Magdalena Doni y de la Muda, una de las obras maestras del período final de la fase florentina de Rafael. La dinámica del personaje es muy amplia y variada, y descarnada la sencillez del paisaje, solitario, que se pierde en lontananza.*

XIV-XV - Santa Catalina de Alejandría (71 x 54 cm) - Londres, Galería Nacional - *Esta Santa que se recorta sobre el cielo, pertenece estilísticamente al momento del* Descendimiento: *en ella es muy grande la influencia de Miguel Ángel, tanto por la amplitud del modelado, cuanto por el juego de las contraposiciones, que recuerda el San Mateo de aquél.*

XVI - La Virgen del jilguero (107 x 77 cm) - Florencia, Galería de los Oficios - *Con esta famosa pintura hemos llegado a la plena madurez de Rafael, que ya presagia la gran fase romana del artista. La concepción compositiva piramidal, que reaparece con frecuencia en este período, es aquí grandiosa y está calibrada por la presencia de los árboles.*

XVII - La Virgen con el Divino Infante y San Juan Bautista niño (113 x 88,5 cm - detalle, en la portada) - Viena, Museo de Historia del Arte - *Conocida como* La Virgen del Belvedere, *esta obra maestra de la fase media de la estancia de Rafael en Florencia presenta a nuestra admiración la solemne y a la vez suave composición piramidal de las figuras.*



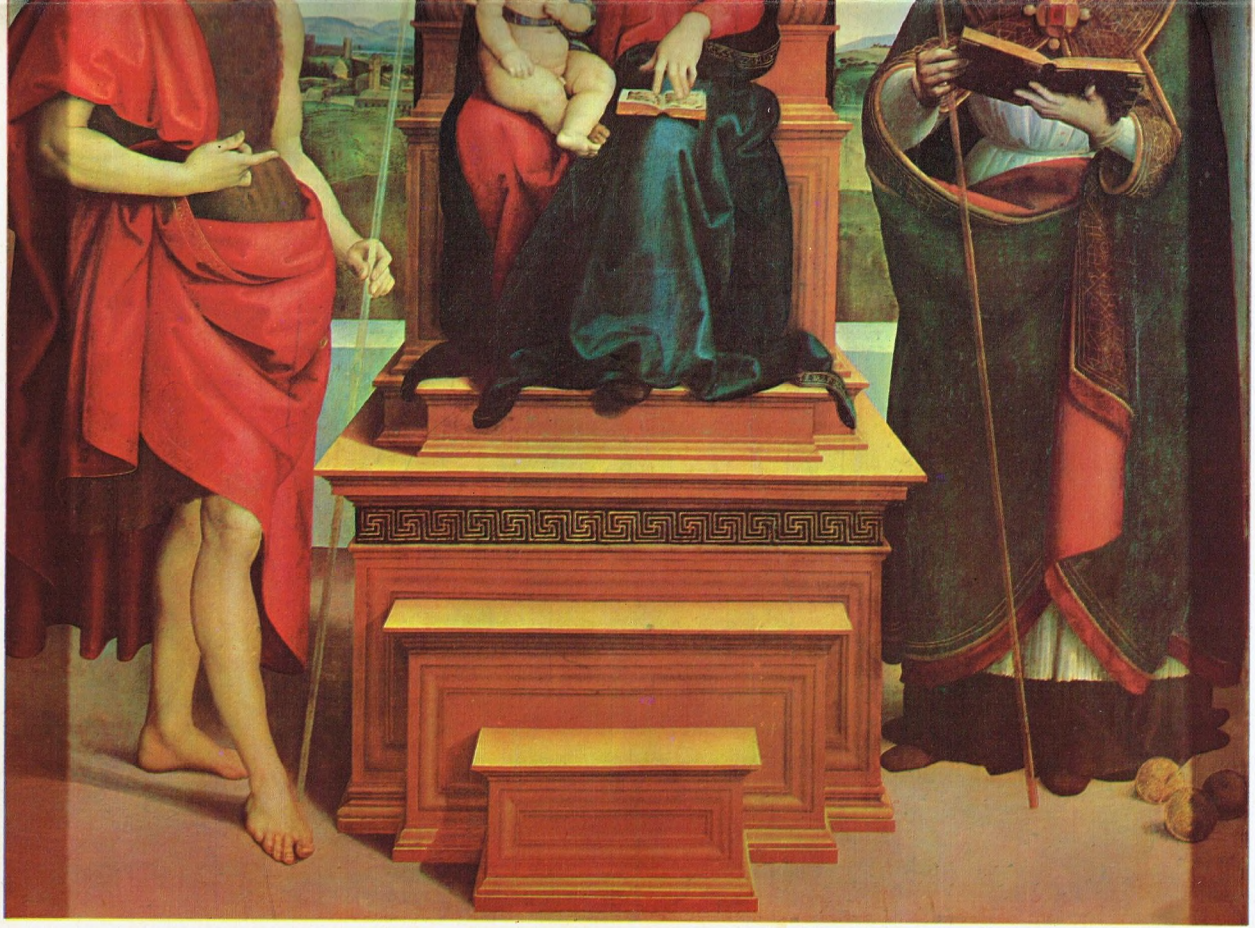
I

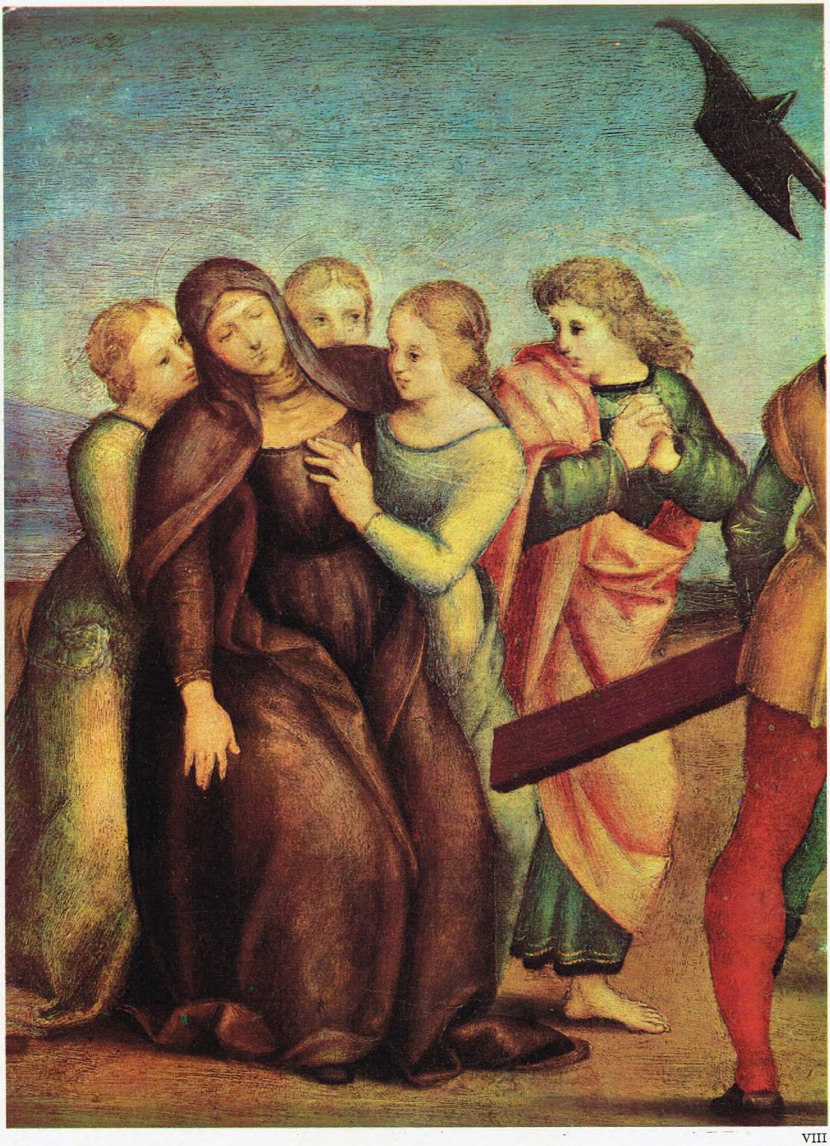
II

M DIII

IV

SALVEMATERCHRISTI





IX

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

Aun cuando en la obra de Rafael no se produzca una ruptura como la que observamos en otros artistas —Goya, por ejemplo—, ya que su existencia fluye en línea recta, de progreso en progreso y de triunfo en triunfo, ocurre que al estudiar al exponente más brillante de la pintura del Alto Renacimiento se ha hecho costumbre, sin duda para facilitar la exposición, dividir su vida en dos grandes períodos: uno, último y glorioso, que comienza a partir de su llegada a Roma y se prolonga hasta su muerte, y otro, anterior, que llamaremos el período formativo y se desarrolla sucesivamente en Urbino, Perusa y Florencia. El presente cuaderno ilustra y comenta esta primera fase de la actividad de Rafael. A ella nos ceñiremos, pues, en este ensayo, a la espera de referirnos en otra oportunidad a la fase romana.

Dijimos que llamaríamos "formativo" al primer período. Mas, no todos los autores parecen querer admitir que el autor de La Bella Jardinera *haya tenido necesidad de formarse antes de realizar sus creaciones más famosas. Existe, en efecto, una crítica muy romántica para la cual es letra muerta aquello de que "el genio es una larga paciencia" y que prefiere convencernos de que la genialidad congénita se manifiesta desde los primeros balbuceos del artista genial. En este orden de ideas, algunos llegan al extremo de atribuir a Rafael algo así como un poder mágico mediante el cual él habría influido en sus maestros, en vez de influir sus maestros en él. Esta clase de juicios está de moda y halaga a un sector de la juventud de hoy al que toda lección impaciente, pero carece absolutamente de fundamento: por lo menos, en cuanto a Rafael se refiere. Pues lo que aquí vemos, en realidad, es un individuo, por cierto genialmente dotado, que recogió una inmensa herencia artística antes de elaborarla en realizaciones de singular magnitud como las de las Cámaras del Vaticano.*

De los treinta y siete años que el destino concedió a Rafael para realizarse, veinticinco pertenecen a ese primer período en que, apenas tuvo uso de razón, empezó a meditar sobre las múltiples y a veces contradictorias proposiciones que le hacían el arte de sus predecesores y el de sus ilustres contemporáneos. Sus dieciséis primeros años transcurren en Urbino (1483-1499) —a menos que admitamos la tesis reciente de un Rafael colaborador del Perugino a la edad de 14 años y capaz de orientar hacia nuevos rumbos a este consagrado anciano por milagro de la irradiación de su juventud—; otros cinco años (o siete, según la tesis de referencia) son los que corresponden a la actuación del joven pintor en el taller del mencionado maestro de Perusa, y cuatro más pertenecen a la experiencia florentina, caracterizada por el influjo de Leonardo y Miguel Ángel.

No debemos olvidar que cuando Rafael nace, en 1483, en el minúsculo ducado de Urbino, el Renacimiento ya ha conquistado a toda Italia y sus aires renovadores penetran especialmente en la corte de Guidobaldo de Montefeltro, señor de la región antedicha. Ya en la época del duque Federico, ilustre predecesor de Guidobaldo, Urbino era un esplendoroso centro de arte, en que actuaron Piero della Francesca, Luciano y Francisco Laurana, Melozzo de Forlì, Justo de Gante, Pedro Berruguete y Lucas Signorelli, sin mencionar a los talentos locales como Fray Carnevale, Evangelista di Pian di Meleto y el mismo Juan Santi, padre de Rafael. Éste, aún niño, pudo visitar de la mano de su progenitor —bienquisto de Juana de Montefeltro— el palacio ducal, maravilla renacentista, y ver en él los retratos de Federico de Montefeltro y de su esposa, Bautista Sforza, pintados por Piero della Francesca, y el prodigioso gabinete (studiolo) *del duque, decorado con ilusionistas taraceas de madera cuyo proyecto se atribuye a Sandro Botticelli. En diversos lugares de Urbino, Rafael tuvo oportunidad de contemplar también otras obras de Piero, tales como* La Flagelación *(Urbino, Galería Nacional) y la* Virgen de Federico de Montefeltro *(Milán, Brera).*

La influencia de Piero della Francesca debió de ser honda y decisiva para Rafael, pues aun en sus creaciones maduras encontramos esa euritmia y esa claridad del geómetra, ese paisaje profundo y aéreo y esa arquitectura espacial y grandiosa que son propios del maestro de Borgo San Sepolcro y campean en las tres obras mencionadas.

Juan Santi, el padre del genio, no era, por otra parte, el pintor desdeñable que algunos han querido mostrar, quizá para en-

grandecer al hijo por contraste. Y en todos los demás artistas activos en Urbino pueden señalarse excelencias que, en mayor o menor grado, fueron captadas y adquiridas por Rafael en sus mocedades. El gran estilo arquitectónico de Luciano Laurana, el modelado exquisito de Francisco Laurana, la amplitud decorativa de Melozzo de Forlì, la habilidad de Signorelli y la dulzura deliciosa de Lucas della Robbia (que decoró el portal de la iglesia de Santo Domingo, en Urbino), influyeron en el principiante. Luego había de enriquecerse, en Perusa, con las experiencias del Perugino y del Pinturicchio, para llegar, finalmente, en Florencia, a la asimilación de lo mejor del espíritu de Leonardo da Vinci y a intentar —ambicioso proyecto— la conquista de la titánica energía de Miguel Ángel. Y no pasemos por alto la valiosa enseñanza de Fray Bartolomé della Porta en materia de composición de figuras, que completó lo aprendido por Rafael en el contacto con el Pinturicchio.

En suma, el lenguaje pictórico que había de imponerse en el Alto Renacimiento (pero que luego modificaron tan inesperadamente los venecianos del siglo XVI) estaba ya perfeccionado cuando Rafael lo hizo suyo. En lento y seguro avance, los pintores del Quattrocento que precedieron al maestro de Urbino y sus contemporáneos mayores habían elaborado todos los medios de expresión que necesitaba el naturalismo idealista. El dominio de la anatomía humana y animal, de las leyes de proporción armónica, de la perspectiva lineal y aérea, de los escorzos, del color natural, del claroscuro y de la preciosa técnica del óleo (de la cual vio Rafael delicados ejemplos en tablas de Memling) estaban, allá por el 1500, al alcance de cualquier artista. Una fiel y armoniosa representación de la vida mediante el hábil pincel se había tornado posible gracias a las experiencias acumuladas de Masaccio y sus sucesores.

Pero esos recursos expresivos habían sido empleados en el curso del siglo XV por pintores de enfoques divergentes: quiénes buscaron encerrar las imágenes del mundo en la red inflexible de la geometría; quiénes retorcieron y deformaron sus figuras para cargarlas de expresión; quiénes pusieron el acento en la prosaica realidad de los cuerpos voluminosos emplazados en un dilatado espacio; quiénes se orientaron hacia la amenidad y la gracia sensible.

En el primer período de su carrera, Rafael optó por este último camino. Su temperamento lo orientaba en ese sentido. Huérfano de padre y madre a los once años, criado en un ámbito artístico, educado por sus dos tías, aunque tuvo a Evangelista di Pian di Meleto, pintor como él, como a una especie de tutor, adquirió los buenos modales de la corte de Urbino, "alta escuela de nobleza y de lealtad". Como los jóvenes ejemplares que describe Baltasar Castiglione, era un perfecto cortesano, "discreto y amable" —como lo califica su protectora, Juana de Montefeltro—, y de una delicadeza y sensibilidad casi femeninas. Esos rasgos temperamentales se reflejan en sus obras florentinas mientras no intenta, como lo hizo en el Sepelio de Cristo, traducir movimientos y pasiones agitados, bajo el influjo de Miguel Ángel. Son sus retratos (el de Ágnolo Doni, el de la Dama del unicornio) y más aún sus Vírgenes rubias los que mejor lo representan, los que responden a su verdadera inclinación. Las Vírgenes que pintó son seres que han bajado a la tierra, perdiendo mucho de lo sobrenatural y lo divino, para aproximarse a la modestia y la dulzura de las doncellas que Rafael veía pasear por el Lungarno. Son, desde luego, figuras idealizadas, compuestas con elementos tomados de varios modelos ("Per dipingere una bella mi bisogneria veder più belle" escribió un día) y ubicadas en paisajes no menos ideales. El esfumado de Leonardo le procuró el recurso soñado para traducir las formas reales que sus ojos admiraban en términos de exquisita poesía.

Al optar por ese lenguaje suave, por esa ensoñación injertada en la realidad, entró de lleno en lo que su tiempo reclamaba, pues dio forma a la secreta aspiración del Renacimiento: volver al sublime pasado clásico, que había sido expresión del paganismo, sin dejar de manifestarse cabalmente cristiano. Si lo logró, se debió a su empeño en aprovechar la experiencia ajena y a su inteligente eclecticismo, que le permitieron realizar la síntesis de muchos valiosos intentos, sabiamente asimilados y vitalizados por su propia e innegable personalidad.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA — Pesos 120.—
Agente de suscripciones : Publex S. A. • Maipú 43 • Buenos Aires
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Brandsen 1870 • Buenos Aires.

*** COLOMBIA**
Editorial Publex Colombiana • Carrera 7a. N° 13-58 • Bogotá — Pesos 10.—

COSTA RICA
Carlos Valerín Sáenz • Apdo. 1924 • San José — Colones 6.50

*** CHILE**
Cía. Chilena de Ediciones • Sto. Domingo 1175 • Santiago — Escudos 3.—

EL SALVADOR
Distribuidora Salvadoreña • Avda. España N° 344 • San Salvador — Colones 2.80

ESPAÑA
Distribuidora Europea de Ediciones S.A.• Córcega 414 • Barcelona — Pesetas 50.—

GUATEMALA
De la Riva Hnos. • 9a. Av. 10-34 • Guatemala — Quetzales 1.—

HONDURAS
Hortensia Tijerino • Avda. Salvador Mendieta 111 • Tegucigalpa — Lempiras 2.—

(1) MÉXICO
Publex S. A. • Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolivar 154 • México D. F. — Pesos 12.—

NICARAGUA
Ramiro Ramírez Valdez • Avda. Bolívar Sur N° 302 A • Managua — Córdobas 6.50

PANAMÁ
Agencia Internac. de Publicaciones • Apartado 2052 • Panamá — Balboas 1.—

*** PERÚ**
Central Peruana de Publicaciones • Bolivia 154 • Lima — Soles 30.—

PUERTO RICO
Matías Photo Shop • 200 Fortaleza St. • San Juan — Dólares 1.—

REP. DOMINICANA
Librería Dominicana • Mercedes N° 49 • Sto. Domingo — Pesos 1.—

URUGUAY
Cía. Uruguaya de Ediciones S.A. • 25 de Mayo 620 • Montevideo — Pesos 15.—

*** VENEZUELA**
Venezolana de Publ. C. A. • Princ. a Sta. Capilla 4 • Caracas — Bolívares 5.—

* *Distribución a partir del 11 de septiembre de 1964.*
(I) *Fecha de aparición en México: 22 de septiembre de 1964.*

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 60 (B)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORRORTU
LUCA 2223
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

1-VII-64